
Isaac Julien

Ri-articolazioni cinematiche

Mi trovavo a Philadelphia, la scorsa settimana, per preparare una video-installazione su doppio schermo, *Franz Fanon S. A.* (1997), già presentata per la prima volta alla Biennale di Johannesburg nel 1997. Si tratta di un rifacimento del mio film-documentario *Franz Fanon: Black Skin White Mask* (1996), rielaborazione in termini poetici dei testi dello psichiatra e rivoluzionario Franz Fanon. Le immagini del film, così vibranti e cariche di sensualità, vengono riprese in maniera più essenziale – quasi una chiosa o una rievocazione ironica del brano di Fanon “There is no colour prejudice here”, nella quale il personaggio di Fanon sventola una bandiera dello African National Congress. La mostra, curata dal mio partner Mark Nash, si chiama “Experiments with Truth”, e raccoglie una serie di recenti ‘immagini in movimento’, con lo scopo di ribadire l’importanza del cinema e in particolare del documentario nell’ambito delle arti visive. In un’epoca segnata da continue emergenze, prime tra tutte la guerra e l’assenza di informazione, questo tipo di lavoro vuole porsi come prospettiva alternativa, nella quale le immagini non sono ridotte a meri strumenti di propaganda, ma assumono una specifica funzione critica con lo scopo di riconfigurare e comprendere la realtà.

La galleria d’arte sta prendendo il posto del cinema, e diventando il nuovo spazio nel quale trovano modo di articolarsi prospettive politiche e culturali offerte dalle ‘immagini in movimento’ provenienti da ogni parte del mondo. Questo cambiamento pone una serie di questioni: che valore bisogna dare agli artisti contemporanei che lavorano con i video? e in che modo il cinema è diventato una componente essenziale della galleria d’arte?

Questa nuova tendenza è stata fondamentale per la mia carriera di artista e cineasta che, dopo la morte di Derek Jarman, ha assistito al declino della cinematografia indipendente e *queer* nel Regno Unito. L’esperienza del *New Queer Cinema*, secondo la definizione data da Ruby Rich, si è purtroppo conclusa, per quanto singole componenti del genere abbiano trovato un loro spazio in contesti diversi, come la pubblicità, la televisione commerciale, e le gallerie d’arte. Grazie ai video e ai film sperimentali la distinzione tra cinematografia d’avanguardia e documentario è diventata sempre meno netta, e così pure l’esperienza che ne fa lo spettatore: le nuove tecnologie digitali influenzano profondamente la sua posizione di soggetto osservante e la sua effettiva esperienza visiva. La complessità delle sperimentazioni d’approccio all’immagine, prerogativa saliente del *New Queer Cinema*, ha trovato un nuovo spazio di articolazione nella galleria d’arte.

Un significativo caso *ante-litteram* di passaggio dal documentario all'arte è *Blue* (1994), lungometraggio privo di immagini realizzato da Derek Jarman. Attraverso una strategia che elimina radicalmente ogni forma di rappresentazione, Jarman ha concepito uno schermo vuoto, interamente colorato di azzurro, una sorta di testamento, una presa d'atto del tempo trascorso, un oceano di colore nel quale lo spettatore o la spettatrice potesse annullare il proprio punto di osservazione. Questa immagine priva di ogni rappresentazione dà luogo a una testimonianza poetica e biografica molto forte, che viene rielaborata nella componente sonora, nella quale Jarman, con rigorosa precisione, rende conto della propria esperienza della cecità nel doloroso decorso dell'AIDS. *Blue* è stato presentato alla biennale di Venezia; esso è, al tempo stesso, un resoconto diretto e personale della malattia, e un segmento della nostra storia di soggetti *queer*.

Looking for Langston

La rappresentazione del reale nello spazio urbano e il concetto di temporalità spazializzata mi riportano alle ricerche fatte in passato per il mio *Looking for Langston*, anch'esse condotte a Philadelphia, come la mostra "Experiments with Truth". Muovendomi nella città non potevo fare a meno di verificare continuamente un legame tra passato e presente, anche perché in questa città sono vissuti due tra i personaggi che hanno avuto per me una grande importanza, in grado di turbarmi profondamente e diventare parte della mia pratica artistica. Mi riferisco a Joseph Beam, militante politico e autore delle antologie di autori gay di colore *Brother to Brother*, e al poeta Essex Hemphill. La verità poetica di Hemphill riesce ancora a scuotermi, come quando, vent'anni fa, lessi per la prima volta una sua poesia, scritta dopo la morte di Joseph Beam:

Fermo
In prima fila, ora,
maledicendo la scomparsa della verità,
la mancanza della volontà di cambiare,
la mancanza di coalizioni strategiche.
Mi rendo conto
che cucire trapunte
non serve a riaverti
né a salvarci.

È troppo presto, ancora,
per fare monumenti
a tutto ciò che perdiamo
alla scomparsa della verità...

È stato grazie a questa ‘scomparsa della verità’ che Bush ha vinto le elezioni presidenziali, facendo leva, a quanto pare, sull’ostilità di milioni di elettori alla questione dei matrimoni gay. Soltanto dieci anni fa, quando mi ero trasferito per la prima volta a New York, lavoravo su una serie televisiva in quattro parti chiamata *Questions of Equality*, che raccontava la storia del movimento gay e lesbico negli Stati Uniti e l’affermazione del fondamentalismo religioso della destra. Questo progetto era finanziato da Channel Four e da ITVS per il programma “Culture Wars”, e nel 2004 è ancora in svolgimento.

A Philadelphia, nel 1985 ho incontrato per la prima volta Joseph Beam, e sempre a Philadelphia, nel 1994, ho visto per l’ultima volta Essex Hemphill. Il prossimo anno saranno passati dieci anni dalla sua morte, e uscirà l’edizione in DVD di *Looking for Langston*, in una versione aggiornata che rende omaggio alla sua opera. *Looking for Langston* (1989) e *The Attendant* (1993), a distanza di anni, mi appaiono come il tentativo di creare uno spazio discorsivo nel quale le politiche della differenza *queer* possano essere riarticolate, una prima risposta all’esperienza di ciò che sarebbero stati, negli Stati Uniti, i *queer studies*, e in Inghilterra gli studi culturali (disciplina ormai ampiamente stabilizzata nel contesto accademico). Vedevo me stesso come ‘operatore culturale’ che traduceva costrutti teorici in immagini visive, usando il linguaggio del cinema o della televisione, in un periodo in cui Channel Four stava realizzando una vera rivoluzione culturale oltre che mediatica. Proprio la serie gay-lesbo di Channel Four “Out on Tuesday” nel 1989 commissionò e trasmise *Looking for Langston*. L’esito di quest’esperienza è stata la versione inglese di *Queer Eye for a Straight Guy!*, per quanto io resti convinto del fatto che l’originale americano sia molto migliore. Questo è tutto ciò che è rimasto delle innovazioni introdotte dalla sperimentazione *queer*.

Ora tocca agli artisti e ai cineasti confrontarsi, non senza una certa tensione utopica, con spazi più ricettivi e più aperti a nuove sperimentazioni visive e tematiche; in questo senso, i musei e le gallerie rappresentano luoghi significativi per consentire a ciò che resta delle innovazioni apportate dall’estetica *queer* di continuare a essere visibili, visto che interventi di questo tipo ricevono anche il dovuto riconoscimento. Non dico che si sia raggiunto un traguardo, ma quanto meno in questi contesti le ‘immagini in movimento’ riescono a esplorare l’estetica *queer* in maniera fruttuosa.

Mi vengono in mente diversi progetti ospitati negli spazi dalle gallerie d’arte, e con ottimi riscontri. Uno di questi è *The Orange and Blue Feelings* (2003), un video su doppio schermo di Glenn Ligon, che affronta il tema della creatività artistica e dell’esperienza nera e *queer*, invitando gli spettatori a indagare i diversi significati di un ‘dipinto queer perduto’ di Malcom X. *The End of the Human Voice* di Francesco Vezzoli è invece un tributo al cinema, realizzato attraverso il recupero di momenti importanti del cinema

d'arte attraverso le performance *camp* di Bianca Jagger. In particolare, c'è un esplicito riferimento a Cocteau quando lo stesso Vezzoli, con gli occhi disegnati sulle palpebre chiuse, si colloca a un lato di un letto, mentre Bianca Jagger sta dall'altra parte. Entrambi i lavori possono essere visti nella mostra "Experiments of Truth" al Fabric workshop del museo di Philadelphia, e non al cinema.



Baltimore: riscrivere lo spazio museale

In maniera indiretta, *Looking for Langston* e *The Attendant* fanno riferimento alle politiche condotte nello spazio museale. Entrambi i film si concentrano sui temi della spazializzazione del tempo, sulla storia *queer*, sulla possibilità di oltrepassare i confini dell'appartenenza razziale, e sulla spazialità del museo. Alcuni passaggi di *Looking for Langston*, ad esempio, ritraggono l'inaugurazione di una mostra d'arte a New York negli anni '30. Ci sono gli artisti afroamericani e i loro mecenati, tutti bianchi, e contemporaneamente la voce di Stuart Hall che legge un verso di Chaucer: "La storia, che sorride con un coltello celato sotto il mantello" ("Il racconto del cavaliere"). È evidente la mia diffidenza verso il mondo dell'arte, e il timore del pericolo rappresentato da simili forme di patrocinio per gli artisti *queer* e di colore. In *The Attendant* è invece accennata la storia di una immaginaria commistione razziale tra un custode nero di mezza età, velatamente gay, e un giovane visitatore bianco.

Il museo e la galleria sono diventati luoghi importantissimi per le mie ri-articolazioni: si tratta di una ricollocazione alquanto ironica, devo riconoscerlo. Essex Hemphill era ben consapevole di tutte le contraddizioni

espresse dai luoghi dell'alta cultura, nei quali i conflitti di razza e di classe diventavano visibili ("Visiting Hours")

Sono pagato dal governo
Novemila dollari l'anno
Per proteggere l'Ala Est.
E me ne sono impossessato.

Fine dell'orario di visita.
Comincia il lavoro silenzioso del guardiano
L'occhio elettrico controlla l'edificio
E io sono qui
A dar
voce al luogo

Modigliani sussurra a Matisse
Matisse a Picasso
Bacio la Rosa che ho in tasca
E cammino in punta di piedi in questo mausoleo di ladri.
Mi hanno dato un mazzo di chiavi
Una torcia, una radio, una pistola.
Dovrei perfino essere pronto a morire, se occorre.
Per proteggere i capolavori dell'Europa
Che hanno spogliato la mia vita
Di colore, e di movimento.

Sono un fantasma nel Campidoglio
Sono stato in Vietnam
La mia testa ancora risuona del rumore delle mine
Eppure mantengo la mia freddezza
E aspetto il prossimo venerdì
Baciando la Rosa dei venti
E cercando una rotta.

Non proteggo altri europei
Con la mia vita.
E prenderò a calci anche questa merda
Prima di lasciarci la pelle.
Per un cazzo di Rembrandt!

E se dovessi scattare
Allora stai attenta, Monna Lisa
Comincerei a correre lungo la galleria
Con un barattolo di vernice rossa
Da schizzare su tutto ciò che mi capita
Come un gatto in calore.

L'idea del tradimento e della vendetta della folla, suggerita da Hemphill, è un tema ripreso nel mio *Paradise Omeros* (realizzato per Documenta 11, 2002) e in *Baltimore* (2003). Quest'ultimo lavoro è una video-installazione realizzata su più schermi, basata su un documentario chiamato *Baadasssss Cinema* (2002). *Baltimore* affronta il tema della resa

cinematografica delle arti visive e della politica di 'razzializzazione' e 'queerizzazione' dello spazio museale, nel tentativo di articolare una prospettiva di creolizzazione della galleria d'arte.

Baltimore

Baltimore è una videoproiezione realizzata su tre schermi di grandi dimensioni, tentativo di lettura trasversale rispetto a tre archivi ben distinti, tra i quali quello del cinema d'azione nero degli anni '70. Lo scopo dell'installazione è creare un 'terzo spazio' attraverso l'uso di temi della cultura alta e bassa, come la fantascienza nera e il futurismo afroamericano. Le componenti del trittico sono un'esplorazione di quel genere cinematografico detto Blaxploitation e i suoi vari rimandi attraverso una serie di libere citazioni da film diversi. Il video è stato realizzato a Baltimora, città storica per l'immigrazione nera, e sede della National Association for the Advancement of Colored People degli Stati Uniti.

Baltimore è ambientato nella Walters Art Gallery, un importante museo rinascimentale che si trova nel centro di Baltimora, e nella sala Great Blacks presso il museo delle cere (una specie di Madame Tussauds riuscito male, o una installazione alla Thomas Hirsh in versione nera, e una delle dieci maggiori attrazioni storiche afroamericane di tutti gli Stati Uniti). Traspare chiaramente tutto il mio interesse per gli spazi d'archivio, e per i loro rapporti con i temi del potere, della memoria e della conservazione del passato.



Baltimore: il museo delle cere

I generi denominati Blaxploitation sono tutt'altro che perfetti, ricchi di contaminazioni culturali, sessisti pur nel loro essere *queer*. Nessuno li definirebbe mai opere d'arte, e molti di essi sono effettivamente privi di ogni interesse. E tuttavia non è questo che conta. Si tratta di opere che hanno un grande valore, e che hanno rappresentato un punto di partenza importante per la mia immaginazione. La loro contaminazione con il senso estetico comune è fondamentale. Le videoproiezioni si soffermano su quei codici che producono i meccanismi di identificazione, che ho rielaborato in modo da produrre una visione creolizzata del museo. Mi auguro che siano stati colti i tratti satirici di questo lavoro, che si pone in maniera provocatoria rispetto al mondo dell'arte, rielaborando criticamente i suoi sforzi di preservazione, e allo stesso tempo sconvolgendoli.

L'idea di fondo della prima parte del progetto *Baadasssss* era quella di stabilire una relazione di tipo pedagogico tra il documentario e lo spettatore. Era mia intenzione rendere visibili i processi dell'archivio e il potere dell'iconografia visiva in rapporto agli effetti che il movimento nero aveva avuto sulla vita comune, e sulle modalità attraverso cui essa era rappresentata. Il tentativo di 'rendere queer' l'immaginario della Blaxploitation implica anche il riconoscimento della sua capacità di influenzare altri generi, come l'Hip-Hop, la cinematografia indipendente, e così via. Inoltre, pensavo anche di mettere in luce i malintesi e la complessità del genere, intervistando esponenti di spicco del movimento *queer* di colore, come Pam Grier, che difatti prende una posizione dissenziente. Attraverso *Baadasssss Cinema* gli spettatori saranno probabilmente in grado di apprezzare a pieno il carattere spazio-temporale di *Baltimore*, dei suoi schermi multipli e dei suoi esperimenti sonori, facendo così emergere uno spirito critico che metta in discussione le strategie di rappresentazione dei film della blaxploitation, e si avvicini alla loro estetica, nei limiti dello spazio offerto dalle arti visive.

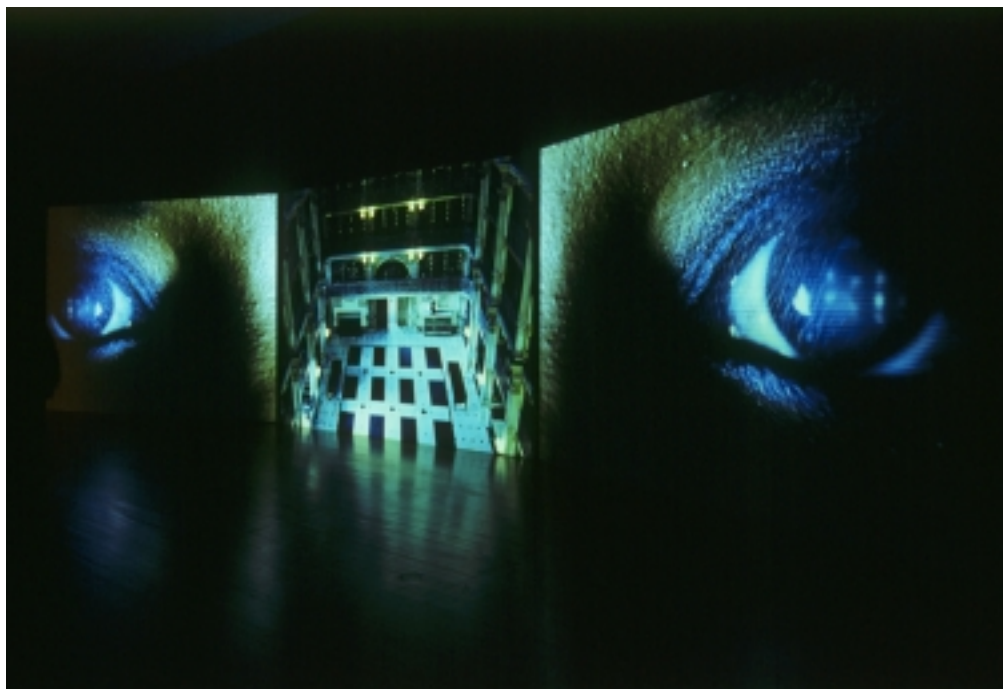
Le scene di *Baltimore* sono girate in modo da realizzare volutamente un effetto diegetico che interrompe di continuo lo sviluppo narrativo. La videocamera fa uso delle potenzialità scultoree dello spazio cinematografico, seguendo i movimenti all'interno dello schermo. Le immagini all'interno del trittico non sono semplici rappresentazioni di singoli individui, ma piuttosto di 'spazi della rappresentazione'. Le identità sono spazializzate e collocate trasversalmente rispetto ai tre schermi. La scena dell'autostrada, ad esempio, rispecchia l'idea della visione prospettica così come è visibile nel dipinto *Una città ideale*, della scuola di Piero della Francesca. Questo risultato è stato ottenuto attraverso un montaggio pittorico che enfatizza le politiche dello spazio.

"Sweet sweet back Baadasssss song" è il solo che permetta a una 'regina' gay nera di ballare sulla sua musica. E anche se Melvin Van Peebles non voleva realizzare un film *queer* e di colore, esso è di fatto un interessante

lavoro sperimentale nell'ambito delle arti visive a tematica nera e *queer*. E proprio perché nessuno poteva prevedere quale fosse il risultato finale, la parte del protagonista è stata affidata a lui, insieme a Vanessa Myrie, che interpreta la *femme fatale* di colore, un po' Angela Davis e un po' Foxy Brown, e in parte un cyborg, completamente al di fuori della portata di Melvin (la sua sessualità è un enigma per qualcuno, ma non per tutti). Su questi personaggi incombe lo spettro della storia, evocato dagli spazi del museo, e la loro resa filmica. Alla fine di "Heavy Breathing", Essex Hemphill scrive:

Dopo un profondo respiro
Il sogno è spostato
E ora è in un museo
Sotto vetro, sotto sorveglianza.
Cinque dollari è il prezzo
Per osservarlo
Tutto il giorno
Guardiamo opere d'arte.
Alitando sui vetri
Per vedere
Gli scheletri
Delle pantere nere
Immagini di foreste
Barattoli/bossoli di lacrime.

È quasi come se Hemphill avesse sognato qualche scena di *Baltimore*, e sognato, profeticamente, il mio futuro.



Baltimore

Paradise Omeros

Questo lavoro è un omaggio a Derek Walcott, nella cui opera l'intreccio tra la cultura inglese e quella di St. Lucia diventano oggetto dell'esplorazione di un adolescente, che vive la perdita dell'innocenza; allo stesso tempo, le relazioni postcoloniali e interetniche tra il protagonista e l'altro personaggio maschile, il turista/rasta, sono rilette in chiave edipica. In Inghilterra il ragazzo sperimenta insieme alla sua famiglia tanto il benessere quanto le tensioni dei conflitti razziali, una opposizione resa nell'alternanza tra scene felici e immagini angosciose. Le altre scene del film sono ambientate a St. Lucia, dove il 'rasta' ricorda al ragazzo la performance di Robert Mitchum in *The Night of the Hunter* (diretto da Charles Laughton nel 1955), in un'esplorazione delle dinamiche di amore e odio nelle quali gli anelli d'oro del 'rasta' hanno preso il posto del tatuaggio di Mitchum.

Era mia intenzione rendere la rappresentazione dei Caraibi nei termini di una mitologia culturale fantastica. Una delle scene principali, ad esempio, alterna le immagini del ragazzo che si immerge nel mare a scene di immigrazione e rivolta nel Regno Unito. Viaggiando, allo stesso tempo, nel mare e nell'archivio della memoria, il protagonista si confronta con immagini traumatiche: memorie personali e collettive lo portano alla dimensione metropolitana di Londra. Tuttavia fa ritorno a St. Lucia, poi di nuovo a Londra, in un circuito continuo che viene proiettato sulle pareti della galleria. Il risultato finale è una continua oscillazione, come se il protagonista viaggiasse continuamente nel tempo. Al rifiuto di ogni localizzazione stabile si affianca l'occupazione dello spazio 'altro', in qualche modo collocato tra il mare, la città e la parete della galleria. Ed è proprio tra le mura della galleria d'arte che gli artisti possono esplorare liberamente queste tematiche, che spesso non trovano spazio nei dibattiti comuni. Questa è la ragione per cui l'importanza delle gallerie d'arte come spazio critico del confronto culturale è in continua crescita.

La mia attuale prospettiva sul cinema, dislocato nella galleria d'arte, è nient'altro che l'esito della mia precedente attività di cineasta indipendente, o una sua riconfigurazione. Questa trasformazione da una tecnologia all'altra, dalla pellicola al digitale, apre lo spazio a nuovi possibili interventi. E parallelamente, anche la funzione e la natura dello spettatore cambiano. La dislocazione del cinema nella galleria implica anche, da parte dello spettatore, un diverso orizzonte di aspettative, differente da quello che può avere il comune spettatore al cinema. Si tratta anche, naturalmente, di una differenza di classe, e per questo motivo sono convinto della necessità di realizzare film che abbiano un approccio interdisciplinare. Ad esempio, *Baadasssss Cinema*, il documentario che ho realizzato per Independent Film Channel, è stato trasmesso dalla televisione via cavo, mentre *Baltimore*,

lavoro ad esso strettamente connesso, è stato presentato alla Metro Pictures Gallery di New York.

Questi cambiamenti sono significativi anche in termini di dislocazione delle questioni politiche, che, se prima trovavano nel cinema il loro luogo naturale di destinazione, ora sono confinati nello spazio delle 'belle arti'. Purtroppo sono scomparse molte voci del cinema: a dieci anni dalla morte di Derek Jarman, la storia della sua vita sarà il tema del mio prossimo documentario. È questo un progetto per il quale la ricerca di finanziamenti si sta rivelando particolarmente difficile. Fino ad ora, infatti, nessun canale televisivo ha accettato di finanziarlo, tanto che mi chiedo: se Jarman fosse ancora vivo, chiederebbe anche lui con me una ri-articolazione dei meccanismi del cinema? Oppure, per le stesse ragioni, i video di carattere politico di Marlon Riggs sarebbero considerati opere di arte visiva, e proiettati in una galleria?

Traduzione di **Fiorenzo Iuliano**